

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра английской филологии и перевода

ШАНЬГИНА Полина Вадимовна

ИМПЛИЦИТНЫЕ ВЫСКАЗЫВАНИЯ В АНГЛИЙСКОМ  
ДРАМАТУРГИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ  
(НА ПРИМЕРЕ СОВРЕМЕННЫХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПЬЕС)  
Выпускная квалификационная работа

Научный руководитель

к.ф.н., доц. Абдульманова А.Х.

Санкт-Петербург  
2017

## Оглавление

Введение.....	3
Глава 1. Имплицитные высказывания в английском драматургическом дискурсе.....	5
1.1. Понятие драматургического дискурса .....	5
1.2. Прагматика речевого общения в драматургическом дискурсе .....	9
1.3. Понятие импликатуры.....	13
1.4. Принцип вежливости и его роль в формировании разговорных импликатур .....	18
1.5. Речевые акты в драматургическом дискурсе.....	20
1.6. Способы передачи имплицитной информации в английском языке ..	22
Выводы по главе 1 .....	26
Глава 2. Особенности имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе.....	27
2.1. Хеджирование .....	28
2.2. Различные тропы и фигуры речи .....	34
2.3. Риторические вопросы .....	39
2.4. Намеки .....	41
2.5. Подтекст и интертекстуальность .....	45
Выводы по главе 2.....	50
Заключение .....	52
Список использованной литературы .....	53
Список источников материала.....	58

## **Введение**

Настоящая работа посвящена исследованию имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе на материале современных англоязычных пьес.

**Актуальность** работы заключается в том, что она выполнена на стыке двух таких лингвистических дисциплин, как теоретическая грамматика и прагматика английского языка.

**Новизна** работы связана с тем, что исследования на подобном материале ранее еще не проводились в силу того, что драматургический дискурс представляет собой еще недостаточно изученное явление.

**Объектом** исследования являются особенности и виды имплицитных высказываний, а также способы кодирования имплицитной информации в английском драматургическом дискурсе. **Предмет исследования** - свойства имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе.

**Целью** исследования является дискурсивный анализ текстов различных англоязычных пьес на предмет способов кодирования имплицитной информации, а также различных коммуникативных стратегий, реализуемых с помощью имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе.

Достижение данной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. проанализировать тексты современных английских пьес и выявить способы кодирования имплицитной информации в речи персонажей;
2. классифицировать найденные имплицитные высказывания по типам средств кодирования имплицитной информации;
3. определить, какой эффект достигается при использовании персонажами пьес имплицитных высказываний в своей речи, а также какие коммуникативные стратегии реализуются с их помощью.

**Материалом** исследования служат оригинальные тексты пьес таких британских авторов, как Т. Стоппард, П. Марбер, Л.Уэйд, П. Тил, Дж. Фитч, Р. Уильямс и М. Эдсон общим объемом 1681 страница, общее количество исследованных микродиалогов составляет 209.

В процессе исследования был использован **метод** прагмалингвистического и контекстно-дискурсивного описания языковых структур.

В качестве **теоретической базы исследования** использовались работы как российских, так и зарубежных лингвистов А.А. Масленниковой, М.А. Голованевой, Н.Д. Арутюновой, А.Г. Пospelовой, О.И. Ирисхановой, И.П. Сусова, Дж. Остина, Дж. Серля, П. Браун и С. Левинсона, Дж. Лича, Дж. и Р. Лакофф, Дж. Лайонса, К. Элама, В. Херман и других.

**Практическая значимость** работы заключается в том, что она может быть использована при дальнейших исследованиях прагмалингвистики драматургического дискурса.

**Структура** работы определяется целями и задачами, поставленными выше. Работа состоит из введения, двух глав, сопровождаемых выводами, заключения, а также содержит список использованной литературы и список источников материала.

# **Глава 1. Имплицитные высказывания в английском драматургическом дискурсе**

## **1.1. Понятие драматургического дискурса**

Драматургический дискурс – понятие уже далеко не новое, однако, как самостоятельное дискурсивное образование он стал изучаться сравнительно недавно, когда современное языкознание вышло на междисциплинарный уровень. Основных направлений, в которых драматургический дискурс фигурировал тем или иным образом, три - литературоведческое, прикладное и лингвистическое; каждое из этих направлений неоднократно являлось объектом для исследований многих ученых, как российских, так и зарубежных. В рамках данной работы основное внимание будет уделено лингвистическому аспекту изучения драматургического дискурса.

Для того, чтобы дать точное определение драматургическому дискурсу, в первую очередь необходимо дать определение собственно дискурсу и сопоставить его с определением текста, поскольку, несмотря на то, что эти понятия очень схожи, для достижения целей данной работы анализа текста будет недостаточно. В отличие от текста, под которым понимают «последовательность вербальных (словесных) знаков» [Валгина, 2003:35], дискурс – это «связный текст в совокупности с экстралингвистическими – прагматическими, социокультурными, психологическими факторами, включающий в себя паралингвистическое сопровождение речи, т.е. мимику и жесты». [Арутюнова, 1998:136-137].

Таким образом, с помощью лингвистического определения дискурса, появляется возможность обратиться собственно к понятию драматургического дискурса. Согласно А. Юберсфельд, драматургический дискурс – это «совокупность лингвистических знаков, созданных в театральном произведении» [Ubersfeld, 1977:247], однако это определение,

по ее же мнению, довольно двусмысленно, так как оно скорее определяет драматургический текст, нежели собственно драматургический дискурс. Д. Каримова дает более четкое определение драматургическому дискурсу. Согласно ему, драматургический дискурс – это сложное коммуникативное явление, вбирающее в себя не только текст, представленный в субдискурсе прямой речи персонажей драмы (т.е. лингвистические знаки), но и разного рода паралингвистические факторы, необходимые для понимания текста, которые заложены в субдискурсе авторских ремарок (экстралингвистические знаки)». [Каримова, 2012:48]. Таким образом, из этого определения можно выделить основных участников драматургического дискурса – собственно, персонажей драмы, как участников коммуникативных ситуаций, воссозданных в драматургическом тексте, автора, присутствующего в дискурсе в форме ремарок, а также слушателя, на которого и направлен текст драмы.

Важно отметить, что отношения участников драматургического дискурса тоже довольно специфичны сами по себе; к примеру, К. Элам поясняет, что на дискурсном уровне драматического произведения, то есть «диалогического обмена информативными высказываниями, который сам по себе является формой взаимодействия, наиболее заметной для слушателя или зрителя» [Elam, 2001:49], главными элементами драматургического дискурса являются, собственно, персонажи пьесы, то есть прямые участники коммуникативных ситуаций.

Определение персонажей как участников коммуникативных ситуаций в рамках драматургического дискурса очень важно, так как именно за этим стоит приписывание им ролей «говорящего» и «слушателя», вместе с которыми прилагается набор таких определенных дискурсивных качеств и характеристик, как знание правил языка драмы, коммуникативные компетенции, фоновые знания о ситуации, других персонажах и происходящих с ними ситуациях, эксплицитный или имплицитный

социальный статус, набор коммуникативных интенций, способность принимать роли говорящего и слушателя в равной мере, а также нахождение персонажа в «актуальном» пространственно-временном контексте. [Elam, 2003].

Также существует ряд мнений относительно драматургического дискурса как коммуникативно-когнитивного пространства пьесы; к примеру, Е.С. Кубрякова, ссылаясь на В.З. Демьянкова и его определение дискурса как «речи, в частности текста, в ее становлении перед мысленным взором интерпретатора» [Демьянков, 1986:56] описывает драматический дискурс как сложный мультитекстуальный процесс с большим количеством участников (актеры, зритель, режиссер), предстающий перед зрителем в устной форме и включающий в себя не только реплики персонажей, но и их поступки на сцене. Исследователь рассматривает пьесу как некий особый формат знания, полностью подвергающийся исследованию не только в письменной форме (драматургический текст), но и в устной, называя пьесу «высшей реальностью языка» [Кубрякова, 2009]. Несмотря на то, что данное определение является достаточно полным, оно в полной мере обретает свою релевантность в рамках изучения драматургического дискурса в когнитивном аспекте, поскольку рассматривает его не просто как обмен репликами между действующими лицами, но как целый комплекс лингвистических и экстралингвистических явлений, переплетающихся между собой. В том же ключе рассуждает и М.А. Голованева, определяя драматургический дискурс как «(1) когнитивно-коммуникативное событие, составляющее внутреннее содержание художественного произведения; (2) область взаимного проникновения активизированных зон сознания автора и читателя (соответственно в период создания пьесы и в период ее восприятия)». [Голованева и др., 2012:152] Данные определения больше подходят для изучения когнитивно-коммуникативного пространства драмы; для изучения же высказываний персонажей как речевых актов более релевантным является

определение Д. Каримовой, которое все же рассматривает драматургический дискурс как явление коммуникативно-лингвистическое и позволяет анализировать именно акты коммуникации между персонажами, а не механизмы работы сознания автора, действующих лиц и зрителей.



## 1.2. Прагматика речевого общения в драматургическом дискурсе

Каждая из реплик персонажей пьесы обладает значительной смысловой нагрузкой в драматургическом дискурсе, который, в свою очередь, является своеобразным «слепком» с дискурса, бытующего в той или иной социальной среде, поскольку речь драматическая изначально рассчитана на произнесение вслух.

Существует несколько различных подходов к прагматике драматургического диалога. Теория речевых актов Дж. Остина (1962) и Дж. Серля (1969) более лингвистически ориентирована, теории К. Баха и Р. Харниша (1982) и Д. Спербера и Д. Уилсон (1986-1987) в основном опираются на коммуникативно-когнитивный подход, а модели Дж. Лича (1983), П. Браун и С. Левинсона (1987) в основном уделяют внимание социальному аспекту коммуникации. [Herman, 1998] Несмотря на то, что данные точки зрения значительно различаются между собой, каждая из них является достаточно важной в рамках исследования прагматики драматургического дискурса.

В своей книге “Dramatic Discourse. Dialogue as Interaction in Plays” В.Херман поясняет, что, поскольку единой теории прагматики по сути еще не существует, при анализе драматургического дискурса и речевой деятельности в его рамках в основном принято придерживаться эклектичного подхода, то есть используются разрозненные фрагменты каждой из теорий, поскольку, по сути, каждая из них имеет дело с идеализированными, вакуумными условиями, предусматривающими максимальный коммуникативный успех. Также исследователь отмечает, что применение собственно прагматики в отношении художественного текста неоднократно было предметом дискуссий. К примеру, Д. Остин утверждал, что «речевые акты в пьесах обесцвечены, пусты, паразитичны и совершенно неприменимы к реальной жизни» [Herman, 1998:120], Д. Серль же в своей статье *Logical Status of Fictitious Discourse* пишет, что, поскольку художественная речь

искусственна и дидактична по натуре, то и речевые акты в ней настоящими признать нельзя [Searle, 1975]. Однако, и Серль, и Остин не учитывали того, что большинство авторов различных пьес в значительной степени основывают речевое взаимодействие своих персонажей на ситуациях из реальной жизни. К примеру, С. Ивата поясняет, что исследование драматического диалога, и, следовательно, дискурса, может помочь лучше понять диалоги в реальной жизни, ведь реальное речевое взаимодействие и драматическое в некой степени взаимосвязаны. Также исследователь ссылается на Р. Селла, который в своем труде по прагматике художественного текста писал, что «психолингвистический опыт», полученный читателем в процессе прочтения пьесы, помогает ему лучше понять правила и значение речевого взаимодействия в реальном дискурсе, а также заимствовать какие-либо речевые модели из драматургического текста [Iwata, 2011; Sell, 1991].

Таким образом, нельзя утверждать, что несмотря на свою искусственность и возможную дидактичность, драматургический дискурс является irrelevantным предметом исследования; именно тот факт, что речевое пространство пьесы, воссозданное автором в рамках драматургического текста, является полноценным дискурсом и представляет собой значительный научный интерес.

Исходя из целей исследования, необходимо уделить внимание как теории речевого акта в целом, так и речевого акта в драматургическом тексте.

Речевой акт – это «целенаправленное речевое действие, совершаемое в соответствии с принципами и правилами речевого поведения, принятыми в данном обществе; единица нормативного социоречевого поведения, рассматриваемая в рамках прагматической ситуации» [Арутюнова, 1981]. Теория речевых актов Дж. Остина, Дж. Серля сосредотачивает свое внимание на том, каким образом говорящий субъект реализует себя, творя

элементарные речевые высказывания эгоцентрического характера, и вкладывает в эти произведения свои целевые задания, ориентируясь на определённого адресата в рамках данного коммуникативно-прагматического пространства и стремясь учесть условия успешности языковых действий [Austin, 1962; Searle, 1969].

Теория речевых актов оперирует двумя главными измерениями, намеченными еще Дж. Остином – перформативностью и иллокутивностью. Это классический вариант теории Остина, который был в дальнейшем переработан Серлем. Исходный тезис Остина гласил, что до сих пор философия занималась высказываниями дескриптивного характера, то есть теми, которые можно было оценить по шкале «истинно-ложно»; они описывают окружающую действительность, локализуемую вне сферы данного высказывания (констативы). Однако, существуют и утвердительные по форме высказывания, которые не могут быть охарактеризованы по шкале истинности; они выражают реальные действия говорящего. Подобные высказывания называются перформативами, противопоставляются констативам и квалифицируются как искренние или неискренние [Austin, 1962].

В ходе дальнейших исследований Дж. Остин убедился в том, что категории перформативности и константивности недостаточны для полного описания речевых актов; в связи с этим, он разрабатывает общую теорию речевых актов, в которой речевой акт описывается как трехуровневое образование, состоящее из локутивного, иллокутивного и перлокутивного актов.

Итак, согласно Остину, локутивный акт – этап лингвистического выражения, то есть непосредственное произнесение высказывания с помощью языковых средств; иллокутивный акт – прагматический компонент смысла высказывания, отражающий коммуникативную цель говорящего;

перлокутивный акт – намеренное воздействие на адресата, призванное достигнуть какого-то результата.

Все три частных акта совершаются одновременно, а не один за другим; различают их сугубо в методических целях [Austin, 1962].

С момента создания теория речевых актов претерпела значительное количество изменений; ей занималось значительное количество российских и зарубежных прагмалингвистов; практически все они пытались строить различные классификации типов речевых актов по их иллокутивной направленности, коммуникативному намерению (интенции) и другим признакам [Макаров, 2003], однако в рамках данной работы наибольший интерес представляет классификация с точки зрения эксплицитности/имплицитности выражаемой интенции; по ней, все речевые акты принято различать на прямые (первично перформативные) и не прямые (косвенные) речевые акты. Согласно А.Ю. Масловой, косвенные речевые акты предполагают имплицитное выражение истинного коммуникативного намерения говорящего [Маслова, 2008]. Таким образом, любой неямой речевой акт можно признать имплицитным высказыванием. Также можно отметить точку зрения К. Баха и Р. Харниша, которые выделяли внутри этих двух категорий речевых актов буквальные и небуквальные, поясняя, что в рамках данной классификации прямым небуквальным речевым актом будет высказывание вида *Not bad*, где говорящий на самом деле имел в виду *Very good*, то есть высказывания, в которых смысл высказывания и интенция говорящего имеют заметную связь; непрямым буквальным речевым актом же будет высказывание вида *The door is over there* в ситуации, когда говорящий хочет попросить слушателя уйти. [Bach, Harnish, 1979] Эта классификация является более подробной, однако в рамках данной работы нет необходимости делить прямые и не прямые речевые акты на настолько мелкие субкатегории, если и в тех, и других будет содержаться имплицитно выраженная информация.

### 1.3. Понятие импликатуры

Согласно И.П. Сусову, импликатуры представляют собой смыслы (или дискурсные единицы), буквально не выражаемые в речевых актах предложениями, словами и словосочетаниями, а выводимые с помощью определенных процедур интерпретации. Автор теории импликатуры, английский философ Г.П. Грайс, научно обосновал, что говорящий и слушатель могут понимать друг друга потому, что и тот, и другой могут улавливать общие цели разговора и способы достижения этих целей в силу того, что любой словесный обмен ограничен набором доступных участникам языковых средств. [Сусов, 2006]

Поскольку импликатура считается частью значения, а ее понятие ориентировано на роль говорящего как участника речевого обмена, этот термин принадлежит исключительно прагматике. При этом под частью значения здесь понимается не часть значения абстрактного предложения, но конкретного высказывания.

Сусов также поясняет, что при смысловом анализе высказываний или речевых актов приходится отличать эксплицитные смыслы от имплицитных смыслов, или импликатур. Различают импликатуры конвенциональные и неконвенциональные; конвенциональные импликатуры входят в значения слов и предложений, в то время как неконвенциональные выделяются из контекста. Среди неконвенциональных импликатур выделяются импликатуры разговорные, которые в свою очередь могут быть индивидуализированными (конкретными) и обобщенными (генерализованными); последние встречаются реже и более трудны для интерпретации из-за непреднамеренной точности высказываний [Lyons, 1981]

Существует еще одна, более подробная, классификация импликатур, которая исходит из понятия интенциональности, то есть наличия или отсутствия намерения говорящего передать информацию косвенным путем,

которую также можно назвать речевой волей говорящего. А.А. Масленникова в монографии «Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов» основывает свою классификацию скрытых смыслов (более широкое понятие, включающее в себя имплицатуры в том числе), на трех критериях, отражающих взаимодействие между говорящим, текстом сообщения и слушателем. Первым критерием выступает индивидуальная интенция говорящего, вторым – коллективная интенция общества или больших групп говорящих, активно влияющих на языковые процессы, третьим – возможности экспликации скрытых смыслов в тексте сообщения. В результате автору удастся построить следующую классификацию:

- I. Класс неинтенциональных скрытых смыслов, то есть принадлежащих языковой системе и порождающихся в процессе восприятия сообщения адресатом:
  - 1) неинтенциональные интерпретируемые;
  - 2) неинтенциональные тавтологические;
  - 3) неинтенциональные эксплицируемые.
- II. Класс конвенциональных скрытых смыслов, то есть основанных на социальных и этических нормах данного общества:
  - 4) конвенциональные интерпретируемые;
  - 5) конвенциональные тавтологические;
  - 6) конвенциональные эксплицируемые.
- III. Класс интенциональных скрытых смыслов, намеренно вводимых говорящим в текст сообщения:
  - 7) интенциональные интерпретируемые;
  - 8) интенциональные тавтологические;
  - 9) интенциональные эксплицируемые. [Масленникова, 1992]

Классификация А. Масленниковой является гораздо более детальной и ставит во главу прагматическую интенцию говорящего.

Согласно Дж. Лайонзу, Г.П. Грайс разделял импликатуры на конвенциональные и коммуникативные (или разговорные); конвенциональные импликатуры «зависят от того, что не относится к сфере условий истинности в конвенциональном употреблении, или значении, конкретных форм и выражений», в то время как импликатуры коммуникативные порождаются рядом более общих принципов, которые регулируют правильное коммуникативное поведение». [Lyons, 1995:292-293]. С. Левинсон пишет, что, поскольку конвенциональные импликатуры теснее связаны со структурой языка и по этой причине более интересуют лингвистов, занимающихся формальной семантикой, специалисты по прагматике и теории коммуникации всегда были сильнее заинтересованы в изучении разговорных импликатур, явления в рамках которых было сложно объяснить с точки зрения формальной семантики и логики; также конвенциональные импликатуры являются ни чем иным, как провальными попытками формальной семантики охватить все конвенциональное содержание или значение слов и выражений в языке. [Levinson, 1983].

Согласно теории Грайса, существует набор пересекающихся условий, которые регулируют речевой обмен; эти условия выводятся из здравого смысла. [Grice, 1975]. Левинсон также добавляет, что эти условия можно принять за некие правила, согласно которым идет ход речевой коммуникации [Levinson, 1983]. Грайс называет эти правила максимами; все вместе они формируют принцип кооперации. Он выделяет четыре основные максимы, или субпринципа, которые конкретизируются несколькими частными положениями:

– максима количества (полноты) информации:

1. вклад говорящего должен быть настолько информативен, насколько требуется в соответствии с целью разговора;
2. вклад говорящего не должен быть более информативен, чем необходимо.

- максима качества информации:
  1. недопустимо произносить то, что говорящий изначально считает неправдой;
  2. произносимая информация должна быть подкреплена достаточными основаниями.
- максима отношения (релевантности);
- максима способа выражения (манеры):
  1. говорящий должен избегать непонятных выражений
  2. говорящий должен избегать неоднозначности;
  3. говорящий должен быть краток (избегать излишнего многословия)
  4. говорящий должен быть организован. [Grice, 1975]

Итак, согласно правилам Грайса можно теоретически предположить, что они должны иметь действие во время каждого словесного обмена. Однако, во время повседневной коммуникации условия не всегда идеальны, по причине чего в диалогическом дискурсе одна или несколько максим нарушаются, в результате чего высказывание может нести смысл, совершенно отличный от того, что собственно было произнесено; другими словами, это высказывание можно признать имплицитным. К примеру, говорящий может:

- a) соблюдать одну или несколько максим;
- b) обойти одну или несколько максим каким-либо образом;
- c) сознательно нарушить максиму, эксплуатировать ее, что порождает разговорную импликацию.

Именно нарушения данных максим позволяют вывести импликацию на основе тех компонентов смысла, существование которых предполагается, исходя из презумпции соблюдения принципа кооперации.



И. П. Сусов поясняет, что при ситуации вида «говорящий сказал, что *p*, имея в виду, что *q*» слушатель опирается на ряд значений, таких как:

- конвенциональное значение использованных слов и идентификацию их референтов;
- принцип кооперации и его максимы;
- языковой и внеязыковой контекст высказывания;
- прочие фоновые знания;
- допущение, что вся релевантная информация в равной степени доступна обоим участникам, о чем они оба знают [Сусов, 2006].

Также Г.П. Грайс обозначил в своих работах несколько важных свойств коммуникативных импликатур, которые отличают их от других видов импликаций и пресуппозиций; этот список в дальнейшем был дополнен Дж. Лайонзом и С. Левинсоном:

- аннулируемость – наличие импликатур зависит от контекста, и в некоторых контекстах импликатуры могут «погашаться» без возникновения противоречия или какой-либо аномалии;
- вычислимость (выводимость) – имплицитное значение выделяется из контекста высказывания [Grice, 1975];
- неотделимость – импликатура неотделима, если она неразрывно связана со значением высказывания и не порождается просто его формой. [Lyons, 1995]
- неконвенциональность – разговорные импликатуры не являются частью уже конвенционального значения языковых выражений. [Levinson, 1983]

#### **1.4. Принцип вежливости и его роль в формировании разговорных импликатур**

Проблема вежливости является довольно значительной сферой исследований в области прагматики и социолингвистики.

Согласно Дж. Личу, вежливость в широком смысле – это «форма коммуникативного поведения, имеющая место в широком спектре человеческих языков и культур; универсальный феномен человеческого общества» [Leech, 2014:12]. В более узком понимании вежливость – это «национально-специфические и ситуативно обусловленные формы речевого поведения, направленные на достижение бесконфликтного, приятного и успешного общения» [Азнабаева, 2005:6]. Согласно О. Васильевой, «соблюдение принципа вежливости направлено на достижение максимальной эффективности социального взаимодействия» [Васильева, 2000:3]. Существует большое количество теорий, посвященных вежливости, включая теорию социальной нормы (социологический подход), теорию разговорных максим (прагмалингвистический подход), теорию коммуникативного договора (коммуникативно-когнитивный подход) и теорию сохранения лица (психологический подход). В рамках данного исследования будет иметь смысл рассматривать принцип вежливости как комплекс разговорных максим, отчасти вытекающих из принципа коммуникации Г.П. Грайса, поскольку его теория более ориентирована на лингвистическую реализацию вежливости, которая использует лексико-грамматические ресурсы языка. Теория вежливости с точки зрения лингвистики активно разрабатывалась такими учеными, как П. Браун и С. Левинсон, Р. Лакофф, Дж. Лич и др.

Версия принципа вежливости Дж. Лича, изложенная им в труде “Pragmatics of Politeness”, включает в себя 6 максим:

- максима такта – минимизируй затраты слушателя;

- максима великодушия – уменьши выгоду говорящего;
- максима одобрения – уменьши критику слушателя [и увеличь похвалу слушателя];
- максима скромности – уменьши похвалу говорящего [и увеличь критику говорящего]
- максима согласия – уменьши несогласие между говорящим и слушателем [и увеличь согласие]
- максима симпатии – уменьши антипатию между слушателем и говорящим [и увеличь симпатию] [Leech, 1983, 2014]

Сам Лич поясняет, что, несмотря на свою видимую императивность, данные максимы носят дескриптивный характер. Также он отмечает, что некоторые из них противоречат грайсовскому принципу кооперации [Leech, 1983].

Принцип вежливости в интерпретации Р. Лакоффа выглядит несколько иначе, включая в себя всего три максимы:

- не будь навязчив;
- оставляй другому право выбора;
- делай так, чтобы другой чувствовал себя хорошо – води себя по-дружески [Lakoff, 1973].

Г.А. Вильданова отмечает, что при нарушении максим вежливости возникают разговорные импликатуры, однако стоит отметить, что соблюдение принципов вежливости в любом случае приводит к возникновению импликатур, поскольку максимы как Лакоффа, так и Лича так или иначе нарушают принцип кооперации Грайса.

Таким образом, можно принять за аксиому тот факт, что большая часть имплицитной информации, закладываемой говорящим в его речь, оказывается там именно в силу соблюдения им принципа вежливости.

### 1.5. Речевые акты в драматургическом дискурсе

Как пишет Элам, драматургический дискурс – это сеть иллокуций и перлокуций, как дополняющих друг друга, так и конфликтующих между собой; другими словами, он представляет собой лингвистическое взаимодействие, скорее перформативное, чем дескриптивное. Драматический диалог в первую очередь – это процесс, который противопоставляет различные межличностные, социальные и этические силы драматургического дискурса. [Elam, 2003]

Важно принять во внимание то, что сам Остин также вывел ряд условий, которые обеспечивают успешное выполнение недефективного речевого акта:

- условие подготовки – говорящий должен иметь право на произнесение своего высказывания;
- условие искренности – говорящий должен верить в истинность своего высказывания;
- естественное условие – своим высказыванием говорящий берет на себя ответственность за непременно выполнение обозначенного в высказывании действия [Austin, 1962]

Таким образом, нарушение данных правил подразумевает под собой то, что говорящий вкладывает в свое высказывание некие имплицитные смыслы. Также, согласно Серлю, существует риск того, что одно и то же высказывание может быть произнесено с набором различных интенций, из чего можно сделать вывод, что в этом высказывании будет заключено несколько иллокутивных актов [Searle, 1969]; причем задача слушателя заключается в том, чтобы с помощью надлежащего контекста определить его иллокутивную силу – другими словами, вывести его импликатуру.

Ссылаясь на Дж. Остина, Дж. Серля и Г. Грайса, К. Элам указывает, что именно корректная интерпретация реплик персонажей и является

ключевым сегментом любого прочтения пьесы как читателем, так и актером. Для корректного выведения импликатур на помощь зрителю пьесы (но не читателю) приходят так называемые индикаторы иллокутивной силы: просодия, интонация, кинетические маркеры и мимика персонажей, однако в полной мере они присутствуют только в исполнении пьесы на сцене; читателю приходится довольствоваться только экстралингвистическими элементами драматургического дискурса, то есть авторскими ремарками, а также сюжетом пьесы и контекстом.

В силу этого, для адекватного анализа речевых актов в драматургическом дискурсе необходима адекватная классификация иллокутивных актов. Для целей анализа драматургического дискурса, по словам Элама, наиболее подходящей будет классификация Серля, состоящая из пяти широких классов иллокуции:

- репрезентативы, которые привязывают говорящего к правдивости высказывания - они находятся ближе всего к констативам Дж. Остина;
- директивы, которые являются попытками заставить слушателя выполнить некое действие;
- комиссивы, которые привязывают говорящего к некому течению событий;
- экспрессивы, или конвенциональные речевые акты, которые маркируют эмоциональное состояние говорящего;
- декларативы, или оригинальные перформативы по Дж. Остину – речевые акты, которые собственно выполняют некое действие. [Elam, 2003]

Согласно Р. Оманну, каждый жанр драмы отличается своим построением с точки зрения речевых актов: к примеру, комедии строятся на механическом повторении определенных речевых актов, в то время как в трагедиях типы иллокутивных актов варьируются с целью обозначить более широкий эмоциональный спектр пьесы [Ohmann, 1973].

## 1.6. Способы передачи имплицитной информации в английском языке

Для выполнения качественного анализа имплицитной информации в тексте необходимо в первую очередь иметь представление о том, какие языковые средства могут использоваться автором пьесы для ее выражения. Как российские, так и зарубежные исследователи, занимающиеся изучением не прямых речевых актов и драматургического дискурса, выделяют несколько способов создания импликатур. К примеру, исходя из работ О.И. Ирисхановой и Р. Баха и К. Харниша, можно составить следующий список:

- хеджирование;
- метафоры, как стертые, так и явные, синекдохи, метонимии;
- формирование подтекста и связанные с ним ассоциативные ключи (якоря);
- намеки;
- ирония;
- недосказанность, некатегоричность, преуменьшение (understatement)
- гипербола;
- тавтология как кажущаяся неинформативность;
- эвфемистические высказывания;
- интертекстуальные включения;
- риторические вопросы;
- диффузные выражения, в которых фокусным элементом является лексема или словосочетание с широким или неопределенным значением [Ирисханова, 2014; Bach, Harnish, 1979].

Рассмотрим некоторые из этих средств.

Хеджирование (от англ. *hedging*) – это понятие, в лингвистическом контексте впервые сформированное американским лингвистом Д. Лакоффом. Согласно Лакоффу, хеджирование – это использование в речи слов и оборотов, «функция которых заключается в том, чтобы сделать понятия

более или менее неясными» [Lakoff, 1972]. Отсюда, собственно хедж – это так называемый дискурс-маркер, средство реализации принципа вежливости; С. Ивата в статье “A Conversation Analysis of Theatrical Discourse” пишет, что участники драматургического дискурса используют хеджи как указатели на то, что они намереваются тем или иным образом нарушить одну или несколько максим принципа кооперации. Ссылаясь на Р. Картера [Carter, 1997], исследователь поясняет, что хеджи включают в себя широкий спектр выражений, которые также можно охарактеризовать термином *vague language*. Подобные слова и выражения используются участниками дискурса с целью избежать коммуникативной неудачи в силу того, что они могут быть не в полной мере знакомы с используемыми ими пропозициями или не хотят прозвучать грубо [Iwata, 2001].

В англоязычной лингвистической традиции принято выделять целый спектр хеджирующих языковых единиц: модальные глаголы, существительные диффузной семантики (типа *thing, stuff*), лексические аппроксиматоры (*kind of, sort of, pretty*), многофункциональная лексема *like*, выражения вида *I think/guess/hope/beg/wonder*, наречия *thereabouts, possibly, near/nearly, perhaps*, маркеры хезитации *um, uh, see* и т.д. Многие лингвисты высказывались по поводу хеджей, приписывая им самые различные свойства, однако в рамках данной работы за отправную точку будет принят принцип кооперации Грайса и тот факт, что хеджи как языковые единицы используются участниками речевой коммуникации как способ нарушить его тем или иным образом, в том числе с целью соблюсти правила вежливости.

Помимо хеджей, эффективным средством создания импликатур являются различного рода тропы и фигуры речи, главным образом метафоры, метонимия, синекдоха, ирония, гипербола, эвфемия и т.д.

Согласно классификации Р. Баха и К. Харниша, подобные тропы входят в состав прямых небуквальных речевых актов; они выделяют 4 основных принципа, на которых строится небуквальность в речи:

А) противоречие или аномалия: *the future is now*

Б) концептуальная истина: *no man is an island*

В) очевидная фактическая ложь: *she's a gazelle*

Г) очевидная фактическая истина: *I wasn't born yesterday*

Согласно авторам, для восприятия небуквальности в первых двух случаях необходим определенный объем концептуальных и контекстуальных знаний; в последних двух слушателю необходимо знать подтекст, объект, по отношению к которому было произнесено высказывание, а также общие признаки этого объекта. [Bach, Harnish, 1979]. Стоит отметить, что эти три правила распространяются на все тропы и фигуры речи.

Подтекст также является важным и продуктивным способом кодирования имплицитной информации в художественном тексте. Он неразрывно связан с таким явлением, как интертекстуальность; С.С. Сермягина отмечает, что имплицитность в общем виде «не может быть отделена от важнейшего свойства языка, которое состоит в следующем: план выражения оказывается гораздо уже плана содержания». Исследователь поясняет, что в каждом тексте присутствуют по меньшей мере три смысла: авторский замысел, перцептивный смысл (вложенный самим реципиентом) и инвариантный смысл (созданный языковыми единицами) [Сермягина, 2006]. Для того, чтобы декодировать имплицитную информацию, необходимо, чтобы как фоновые знания, так и знания о языковой системе адресата и адресанта совпадали.

Еще одним важным типом имплицитных высказываний являются намеки; согласно В.Н. Кондрашовой и А.Г. Поспеловой, их лингвистический статус является дискуссионным; однако большинство исследователей рассматривают их в рамках различных стратегий, в том числе вуалирования, уклонения от прямого ответа и доминирования [Кондрашова, Поспелова, 2016]. Таким образом, если учитывать, что значительная часть приведенных



выше стратегий реализуется в условиях принципа вежливости, необходимо признать намеки одним из самых широко используемых типов имплицитных высказываний, если коммуникативное намерение говорящего нацелено на его соблюдение и т.н. «сохранение лица». В узком понимании истинный намек представляет собой дискурсивную единицу, «которые можно интерпретировать как буквальном, так и в косвенном смысле, но именно вторичный, «мерцающий» смысл является для них основным» [Кондрашова, Пospelова, 2014; Шатуновский, 2004]. Однако, согласно А.Н. Баранову, существует еще одно понятие - понятие регулярного намека, который формирует имплицитную составляющую текста, что представляет собой первоочередный интерес в рамках данного исследования [Баранов, 2007]. По классификации А.Г. Пospelовой, регулярные намеки относятся к неконвенциональным имплицитным косвенным речевым актам [Пospelова, 1988]. Таким образом, можно признать, что намеки являются средством шифрования интенциональных интерпретируемых имплицатур по А.А. Масленниковой и разговорных (коммуникативных) имплицатур по Г.П. Грайсу. И.М. Кобозева и Н.И. Лауфер перечисляют такие свойства регулярных намеков, как нетривиальность, интенциональность, вербальность, косвенность и выводимость. [Кобозева, Лауфер, 1988].

Помимо вышеперечисленных исследователей, проблемами кодировки имплицитной информации и категории имплицитности в целом как в английском, так и в русском и других языках, как в художественном, так и в реальном дискурсах занимались такие российские ученые, как А.Г. Пospelова [Пospelова, 1988], Е.В. Ермакова [Ермакова, 2010], А.В. Бондарко [Бондарко, 2006]; проблемам прагматики имплицитности и речевой реализации имплицитности посвящали свои исследования Е.Н. Ширяев [Ширяев, 1986], Н.И. Формановская [Формановская, 1986], О.И. Герасимова [Герасимова, 1985], Н.Г. Сенченкова [Сенченкова, 1990], И.А. Шаронов [Шаронов, 1999] и другие.

## **Выводы по главе 1**

1) драматургический дискурс – сложное и многогранное понятие, которое можно рассматривать с нескольких точек зрения, однако в рамках данного исследования наибольшую важность представляет собой лингвистический аспект его изучения;

2) поскольку драматургический дискурс является слепком реального дискурса, его необходимо рассматривать с тех же позиций, что и реальный дискурс. Поскольку драматургический дискурс еще не до конца изучен, его прагматика исследуется с применением целого спектра различных теорий.

3) имплицитная информация в речи кодируется посредством нарушения участниками речевого обмена принципа кооперации, впервые обозначенного Г.П. Грайсом в 1972 году; большая часть этих нарушений образуется вследствие соблюдения говорящим и слушателем принципа вежливости в процессе реализации спектра коммуникативных стратегий, включая стратегию манипуляции, ухода от прямого ответа, сохранения лица и других.

4) в английском языке существует целый ряд средств, с помощью которых реализуется имплицитная информация, в том числе, хеджирование, различные тропы и фигуры речи, создание подтекста, интертекстуальность, намеки и риторические вопросы.

## Глава 2. Особенности имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе

В ходе исследования использовались современные английские пьесы начала 21 века: „*Wit*” М. Эдсон, „*Brontë*” П. Тил, „*Don Juan in Soho*” П. Марбера, „*Alice*” Л. Уэйд, „*Pronoun*” Э. Плэйси, „*Arcadia*” Т. Стоппарда, „*Fit and Proper People*” Дж. Фитч, „*Unscorched*” Л. Оуэна, „*When You Cure Me*” и „*Burying Your Brother In The Pavement*” Дж. Торна, „*Apologia*” А.К. Кэмпбелл, а также „*The Basement Flat*” Р. Мунро и другие – полный список использованных в исследовании пьес приведен в конце работы.

Методом сплошной выборки было отобрано 209 микродиалогов - примеров различных имплицитных высказываний. Были выявлены следующие способы создания разговорных имплицатур в англоязычном драматургическом дискурсе:

- хеджирование, или так называемое языковое дефокусирование, включая выражения и слова диффузной семантики (60 примеров, 28,5%);
- различные тропы и фигуры речи (метафоры, гиперболы, ирония, тавтология и т.д.) (41 пример, 19,6%);
- формирование подтекста, интертекстуальные включения (33 примера, 16%);
- намеки (56 примеров, 26,7%);
- риторические вопросы (19 примеров, 8,9%).

## 2.1. Хеджирование

Поскольку в рамках данного исследования рассматривались пьесы последних лет, где главными героями являются преимущественно молодые люди, примеров с использованием приемов речевого дефокусирования в рамках реализации стратегии уклонения было обнаружено больше всего. Авторы пьес нагружают речь персонажей хеджами с целью максимально приблизить дискурс пьесы к естественным условиям коммуникации. Используя хеджи в своей речи, персонажи нарушают одну или несколько максим принципа кооперации в случаях, если им необходимо скрыть какую-либо информацию или эмоцию с целью сохранить лицо, уйти от прямого ответа, а также, если они не полностью знакомы с фигурирующей в их репликах пресуппозицией. Таким образом, использование хеджирующей лексики является эффективным средством реализации стратегии уклонения. Рассмотрим несколько примеров:

*1) MARK. Two more bits we need to do – we've got what we call the image analysis test and then we're on to evidence exposure, 'video one' as we call it, where we'll take you into one of the secure rooms and just... show you a video.*

*<...>*

*TOM. Uh... yeah. Sounds all right, sounds... challenging. (10)*

Диалог происходит между работодателем Марком и его будущим сотрудником Томом. Они договариваются о приеме Тома на работу – последний собирается анализировать данные по жестокому обращению с детьми. Для того, чтобы познакомить Тома с деталями его будущей работы, Марк должен показать ему пример материала, с которым ему предстоит работать. Том напуган и не уверен в себе, но не желает этого показывать, что проявляется в его реплике – с целью уклониться от прямого однозначного ответа он использует хеджи (речевые повторы, маркеры hesitation - междометие *uh*, паузы в речи). Учитывая, что статусные роли коммуникантов разные – Марк находится выше Тома по социальной лестнице, Том смягчает

категоричность своего ответа с целью сохранить свой имидж перед своим собеседником.

2) TRUDI. *We've brought you something.*

<...> *She opens the plastic bag she's brought with her and takes out quite a large, strangely shaped object which is wrapped in paper.*

KRISTIN. *My goodness.*

TRUDI. *Happy birthday.*

KRISTIN. *Well, it isn't a book.*

TRUDI. *It's from somewhere far away.*

KRISTIN. *How exciting.*

<...>

TRUDI. *We kind of chose it together.*

PETER. *Trudi chose it.*

TRUDI. *I thought it was very, very beautiful.*

PETER. *She sort of fell in love with it.*

TRUDI. *And I said to Peter, 'Maybe your mother will love it too.' I knew it was kind of risky but*

=

PETER. *But we took the chance.*

TRUDI. *And we really hope you like it. (1)*

Питер и его невеста Труды навещают мать Питера Кристин. Они привезли ей подарок – африканскую маску. Выбор дефокусирующей лексики (лексические аппроксиматоры *kind of*, *sort of*, выражения *I thought*, *we hope*) Питером и Труды обусловлен статусными ролями коммуникантов, а также завуалированной (возможно, неосознанной) критикой Кристин (*My goodness*; *Well, it isn't a book*; *How exciting* – примеры преуменьшения; разочарованная подарком Кристин сама не хочет показаться невежливой и предоставляет минимальное количество оценочной информации). И Труды, и Питер используют тактику косвенного извинения в рамках стратегии уклонения – они поняли, что Кристин разочарована маской и оба стремятся нейтрализовать возможный ущерб, нанесенный их подарком их отношениям с Кристин и сгладить свою вину. Все участники этого микротриалога

нарушают принцип кооперации: Кристин нарушает максимум качества информации, а Питер с Трудит – максимум способа выражения.

3) JASON: *How often do you undergo routine medical checkups?*

VIVIAN: *Well, not as often as I should, probably, but I've felt fine, I really have.*

JASON: *So the answer is?*

VIVIAN: *Every three to ... five years. (3)*

Лечащий врач по имени Джейсон собирает анамнез своей пациентки Вивиан. Вивиан, не следившая за своим здоровьем до описанного в пьесе визита в больницу, пытается скрыть этот факт, предотвратив ущерб собственному имиджу. Она реализует стратегию уклонения с целью избежать конфликта с Джейсоном и пытается вежливо уйти от однозначного ответа, давая неполный ответ на вопрос с использованием тактики генерализации (*not as often as I should, probably*), но терпит неудачу – Джейсон распознает ее уклонение и задает ей вопрос, требующий прямого ответа. Вивиан как бы перестраивает когнитивное пространство вопроса Джейсона, смещая фокус с запрошенного им конкретного временного промежутка на свое самочувствие (*but I've felt fine, I really have*).

4) VIVIAN: <...> *So we have another instance of John Donne's agile wit at work: not so much resolving the issues of life and God as reveling in their complexity.*

STUDENT 2: *But why?*

VIVIAN: *Why what?*

STUDENT 2: *Why does Donne make everything so complicated? <...> No, really, why?*

VIVIAN: <...> *What do you think?*

STUDENT 2: *I think it's like he's hiding. I think he's really confused, I don't know, maybe he's scared, so he hides behind all this complicated stuff, hides behind this wit.*

VIVIAN: *Hides behind wit? (3)*

Вивиан, преподавательница в университете, читает студентам курс по классической британской литературе. По сюжету пьесы, ее студенты далеки от идеала. Она спрашивает мнение одного из них о поэте-сонетисте 17 века Джоне Донне. Реплика студента 2 представляет собой речевой акт-декларатив – он пытается выразить свое мнение, неосознанно отказывая

Вивиан в предоставлении полной конкретной информации в ответ на прямой запрос оной. С целью смягчить категоричность своего высказывания и скрыть тот факт, что он очень мало знаком с предметом и не до конца понимает, о чем говорит, студент использует хеджи – *I think, it's like, I don't know, maybe*, эврисемичную лексему *stuff*; Вивиан распознает его стратегию и задает ему уточняющий вопрос (*Hides behind wit?*).

5) TOM. And [it] sounds stupid but there's this like... classical music. In the background. 'cause she's like a ballerina or something, um... <...> And she dances... ballet... before it all happens and there's like this classical music on in the background and – <...> [it] sounds stupid but the same music's on this car advert on TV at the moment and I just know at some point tonight I am gonna be watching TV and that... <...> fucking advert's gonna be on and I am gonna be... a mess, basically. <...>. (10)

Том, только начавший работать с материалами по жестокому обращению с детьми, взволнован и напуган. Его речь сбивчива - он делает паузы, теряется в словах, использует большое количество хеджей, пытаясь объясниться и скрыть свои чувства – здесь они эксплицируют его ментальное и эмоциональное состояние, отношение к происходящему.

6) PATRICK. <...> What are you reading?

EMILY. A book.

PATRICK. Is it good?

EMILY. I... don't know. I have not yet finished it.

PATRICK. But you must have an opinion...

EMILY. It is... unusual.

PATRICK. Unusual. I am intrigued.

EMILY. It is not so very interesting...

PATRICK. Read it to me.

EMILY. It would not be to your taste. (13)

В данном примере несколько реплик объединены одной коммуникативной интенцией в макроречевой акт-репрезентатив. Патрик, отец Эмили, увидел у дочери в руках книгу. Не желая обидеть отца, Эмили использует дефокусирующие выражения и уходит от конкретного ответа: она

не хочет, чтобы он знал, что именно за книга находится у нее в руках, несмотря на то, что он несколько раз разоблачает ее стратегию и запрашивает больше информации. В силу разных статусных ролей Патрика и Эмили (последняя уважает отца и немного его побаивается) Эмили вынуждена увеличить социальную дистанцию между ним и собой с помощью максимального смягчения категоричности своих реплик с целью избежать какого-либо конфликта.

7) SALLY. <...> *I've done a marvellous thing, look – <...> I squeezed out some oranges, put the turkey in the juice to soak, then dried the oranges out in the airing cupboard and strung them up with cinnamon and draped them round the crib. <...>*

VALERIE looks. *It's a bit weird.*

VALERIE. *Gosh, that's... stunning. Really lovely, Sally.*

SALLY. *Well, there's no reason why it shouldn't be lovely.*

VALERIE. *No. (6)*

Диалог происходит между хозяйкой дома Салли и ее гостьей Валери. Валери, находящаяся в неудобной ситуации – украшение выглядит странно, но ей не хочется обидеть Салли – реализует стратегию уклонения: в ответ на манипулятивную по своей природе реплику Салли (*I've done a marvellous thing, look* – она напрашивается на комплимент) она дает Салли уклончивый, вежливый ответ, скрыв от нее свое истинное мнение и не нарушив хода коммуникации. В рамках избранной ей стратегии Валери делает Салли комплимент, несмотря на то, что то, что она видит, ей откровенно не нравится (это видно из авторских ремарок). Она использует дефокусирующие элементы – паузу в речи, эпитеты (*stunning, lovely*). Салли не распознает лжи в ее ответе и ход коммуникации продолжается – речевая тактика Салли оказалась успешной.

8) DUCHESS: *Isn't it exciting, dolly?*

ALICE: *What?*

DUCHESS: *To be here. Today.*

ALICE: *I um – I don't quite know how I got here. (16)*



Пьеса написана по мотивам «Алисы в стране чудес» Л. Кэрролла; диалог происходит между Алисой и Герцогиней на королевском крокетном поле. Статусные роли коммуникантов кардинально различаются; Алиса избирает стратегию уклонения, перенося фокус на то, что она не знает, где именно она находится в ответ на вопрос Герцогини. В силу различных статусных ролей ей приходится увеличить коммуникативную дистанцию между собой и Герцогиней, смягчив категоричность своего ответа с помощью хеджей (маркеры хезитации *uh*, пауза в речи, аппроксиматорное наречие *quite*).

9) *TRUDI. She hates the mask.*

*PETER. No. <...> Maybe she just needs time.*

*TRUDI. Time?*

*PETER. You know, to get used to it. It's that kind of thing, isn't it?*

*TRUDI. What kind of thing?*

*PETER. Kind of thing you need time for it to grow on you. She'll end up loving it. You'll see. (1)*

Труди и Питер обсуждают реакцию матери Питера на их подарок, африканскую маску. Питер использует стратегию уклонения в ответ на манипулятивные действия Труди - она задает Питеру уточняющий вопрос в ответ на его реплику. Питер не уверен в своих собственных словах, поэтому его ответ расплывчат – с помощью выражения *you know* он апеллирует к Труди, имплицитно призывая ее сделать выводы самостоятельно. Он неосознанно отказывает Труди в прямом ответе на ее вопрос, задавая ответный вопрос – его слова *It's that kind of thing* очень размыты по своему значению и могут означать что угодно. Его стратегия неуспешна – Труди не понимает, о чем он говорит, и повторно запрашивает у Питера информацию, и только после этого он наконец поясняет, что именно он имеет в виду.

## 2.2. Различные тропы и фигуры речи

Различные тропы и фигуры речи также довольно часто встречаются в англоязычном драматургическом дискурсе. Авторы используют данные средства для достижения целого ряда эффектов – к примеру, ирония и гиперболы зачастую используются для создания юмористического эффекта, в то время как с помощью метафор достигается драматический и, временами, юмористический эффект. О.И. Ирисханова отмечает, что различного рода фигуры речи представляют собой проявление неточной речи, требующей от слушающего вывода зашифрованных в них импликатур [Ирисханова, 2014]. Рассмотрим несколько примеров:

10) VIVIAN: *I'll never forget the time I found out I had cancer.*

<...>

KELEKIAN: *You have cancer.*

VIVIAN: *(To audience) See? Unforgettable. It was something of a shock, I had to sit down. (She plops down.) (3)*

Вивиан ведет повествование со стороны, обращаясь к зрителям. Она говорит с иронией, что заметно по ее ровной интонации (она не использует восклицательные предложения), а также по экстралингвистической составляющей – она плюхается на стул. Она использует череду гипербол, вводя в фон (вторичный фокус высказывания) обратное - ее диагноз не был для нее случайностью, и она не испытала никаких резких чувств по его поводу.

11) KELEKIAN: *Where were we, Dr. Bearing?*

VIVIAN: *I believe I was being thoroughly diagnosed.*

KELEKIAN: *Right. Now. The tumor is spreading very quickly, and this treatment is very aggressive. <...> (3)*

Доктор Келекян рассказывает Вивиан о деталях ее болезни. Саркастически настроенная Вивиан, устав слушать доктора, с помощью гиперболы и дефокусирующей лексики (хедж *I believe*, усиливающее наречие *thoroughly*) имплицитно упрекает доктора в непонятности его речи и

показывает, что ей не интересно его слушать; стоит отметить, что поскольку диалог происходит между малознакомыми людьми, Вивиан вынуждена держать коммуникативную дистанцию между собой и своим собеседником, чем объясняется использование ей дефокусирующей лексики. Доктор не улавливает ее скрытого упрека и не корректирует свое речевое поведение, ход коммуникации продолжается.

12) COLM. *But - but he seems so charming, and so in love, how can this be?*

STAN. *Oh, the modern monster conceals himself. Don't expect a fiend to be fanged. Ever seen a dictator with blood on his hands? Never. First the manicure, then the massacre.* (8)

Стэн и Колм разговаривают о человеке по имени ДиДжей; последний отличается своим дурным характером и патологической неверностью своим женщинам. С помощью череды красочных, чрезмерно возвышенных метафор Стэн косвенно указывает на двуличность и лживость ДиДжея, предоставляя большее количество оценочной информации, чем от него требовалось в условиях данного речевого обмена, достигая таким образом иронического эффекта – согласно сюжету пьесы, поведение ДиДжея его совершенно не удивляет, и он хочет избежать неприятной ему темы разговора.

13) NIDGE hits a button. <...>

NIDGE. *Bit'a Schubert. [The] guy was a dude.* (10)

С помощью тавтологии (*guy* и *dude* – контекстные синонимы, различающиеся оттенком коннотации - *dude* обладает более неформальным оттенком, чем *guy*) молодой человек по имени Нидж выражает свои положительные эмоции по отношению к композитору Францу Шуберту.

14) ED: *I know you've got a rep to repair. <...> And I know you didn't want to be my sponsor, but I'm going to be distressingly awesome tonight. Team Tubes.*

TOBY: *Mate, fuck, look, tonight's a write off – they're going to tear me a new one. <...> But I don't need you cocking about in my eyeline, making it worse, OK? I'm on thin ice here.*

ED: *Toby, I'm your skates.*

TOBY: *What?*

<...>

ED: Skates, like ice skates –

TOBY: *Just stay out my way. (18)*

Разговор происходит между двумя членами британского элитного клуба – спонсором Тоби и его подчиненным Эдом. Тоби недоволен ситуацией, в которой находится – он использует прецедентные идиоматические выражения (*to tear someone a new one, to be on thin ice*) с целью показать, что он находится в сравнительной опасности; он также просит Эда не вмешиваться в ситуацию. Эд же продолжает проводить аналогию, косвенно поясняя, что он будет его опорой – коньками на тонком льду. Однако, Тоби не понимает метафоры Эда, что приводит к коммуникативной неудаче – он задает ему уточняющий вопрос. Эд начинает объяснять, что он имел в виду, однако Тоби, так и не поняв, к чему клонит Эд, который, по сути, нарушил правила эффективной коммуникации, применяет тактику категоричного отсыла, требуя Эда оставить его в покое.

15) ANNA. *I liked your book.*

DAN. *Thanks ...*

ANNA. *When's it published?*

DAN. *Next year, how come you read it?*

ANNA. *Your publisher sent me a manuscript; I read it last night. You kept me up till four.*

DAN. *I'm flattered. (7)*

Диалог происходит между писателем Дэном и Анной, фотографом, которая делает его снимок для обложки его новой книги. Анна делает комплимент новой книге Дэна – с помощью метонимии она переносит фокус своего высказывания на самого Дэна с целью усиления коммуникативного эффекта – ее реплика звучит, как будто она делает комплимент самому Дэну как человеку.

16) MYRA: *Here. Do you think we should bury me here.*

JENNA: *I don't want to bury you anywhere.*

MYRA: *That was almost affectionate.* (17)

Диалог происходит между двумя коммуникантами – Майрой и ее дочерью Дженной. Действие происходит на кладбище – Майра смертельно больна и выбирает участок для своей могилы. Дженна реализует стратегию уклонения – она использует буквализм с целью избежать развития неприятной ей темы, дав Майре завуалированную критику в ответ на ее слова. Майра иронизирует по поводу ее чересчур буквального ответа, что видно из использования ей преуменьшения (наречия *almost*).

*17) ALICE. Who was your last boyfriend?*

*<...>*

*ANNA. My husband ...*

*ALICE. What happened to him?*

*Beat*

*ANNA. Someone younger. (7)*

Диалог происходит между двумя малознакомыми коммуникантами – Анной и Элис. Элис задает Анне вопросы о ее личной жизни. Анне эта тема неприятна, и в ответ на вопрос Элис о том, что случилось с ее мужем, она реализует стратегию уклонения с помощью эвфемизма (*someone younger* – он ушел к девушке возрастом младше Анны), по сути, предоставляя Элис меньшее количество информации, чем требуется в рамках данного речевого обмена, используя тактику неприятия темы разговора. Избранную Анной стратегию можно объяснить двумя способами – во-первых, коммуникативная дистанция между ней и Элис достаточно велика, и во-вторых, данная тема, как и вся коммуникативная ситуация ей очевидно неприятны, и она стремится побыстрее закончить разговор и сменить тему.

*18) The door opens and HARRY comes in backwards, rather overloaded. He's wearing full fencing gear and carries a large kit bag, with a couple of swords sticking out of it, plus a suit carrier.*

*HARRY: <...> Ooh, hello. Private moment?*

*TOBY: No one's here yet.*

*ED: Hi Harry.*

*<...>*

*HARRY: Cut the air with a knife.*

*ED: Or a sword.*

*HARRY: Oh, it does jokes. (To TOBY.) Well picked.*

*TOBY: Didn't pick him. (18)*

Разговор происходит между членами джентльменского клуба. Гарри заходит в комнату во время конфликта между Тоби и Эдом. Гарри шутливо описывает накалившуюся в комнате атмосферу с помощью прецедентного выражения *to cut the air with a knife* (воздух можно резать ножом); Эд, распознав его коммуникативную интенцию, пытается разрядить атмосферу, продолжив его метафору, обратив внимание на рапиры в сумке у Гарри; это пример стратегии кооперации, которую Эд использует с целью сгладить конфликт.

### 2.3. Риторические вопросы

Риторические вопросы также являются эффективным способом создания имплицатур, однако в драматургическом дискурсе он используется относительно редко – микродиалогов с риторическими вопросами было найдено меньше всего. Риторические вопросы используются персонажами пьес с целью придать речи больше выразительности, а также с целью имплицитно выразить упрек или просьбу. Рассмотрим несколько примеров:

19) COLM. *How can you associate with this reptile? Aren't you ashamed of yourself?*  
STAN. *Yes!* (8)

Персонажи Колм и Стэн разговаривают о ДиДжее, главном персонаже пьесы “Don Juan in Soho”. С помощью риторического вопроса Колм имплицитно упрекает Стэна в том, что, несмотря на то, что ДиДжей – отвратительный и лживый человек, Стэн продолжает на него работать. С целью избежать дальнейшего развития конфликта Стэн игнорирует упрек Колма и пытается сменить тему, уходя от ответа с использованием тактики ложного согласия. Также стоит отметить чрезмерную напыщенность в речи Колма, которая усиляется не только за счет риторического вопроса, но и за счет метафорического эпитета *reptile*, который он употребляет по отношению к ДиДжею.

20) FIONA. *It's not right! It's not fair!*  
STEPHEN. *I know. But what can you do?*  
FIONA. *She's our daughter! It's our house too!* (9)

Фиона и Стивен обсуждают судьбу своей дочери. С помощью риторического вопроса Стивен обозначает свою позицию – он опускает руки и не намерен помогать своей дочери. В рамках данного диалога Стивен использует тактику ложного согласия в рамках речевой стратегии прерывания речевого общения – эта тема разговора ему неприятна и он не хочет продолжать обсуждать эту тему, но не хочет звучать чересчур категорично и вступать в конфликт с Фионой.

21) HANNAH. *Why were these things saved, do you think?*

VALENTINE. *Why should there be a reason?*

HANNAH. *And the diagram, what's it of?*

VALENTINE. *How would I know?* (12)

Диалог происходит между двумя коммуникантами – Валентайном и Ханной. Валентайн реализует стратегию уклонения – он не может предоставить Ханне информацию, которую она запрашивает, и задает ей ответные риторические вопросы. С помощью них Валентайн демонстрирует Ханне завуалированную критику в ответ на просьбу предоставить ей информацию.

22) SALLY. *Can we just enjoy our dinner? Please, can we all enjoy our dinner? <...>*

RICHARD (a bit nasty). *Lovely sprouts, Sally. Lovely.*

SALLY doesn't respond. Another long pause.

Диалог происходит между двумя коммуникантами – Салли и ее мужем Ричардом. Они пригласили гостей на рождественский ужин, атмосфера накалилась. С помощью риторических вопросов Салли имплицитно выражает отчаянную просьбу гостей успокоиться и прекратить перепалку; риторические вопросы помогают ей придать своей реплике больше веса. С целью упрекнуть Салли в неспособности избегать конфликтов Ричард критикует ее стряпню, которой Салли, исходя из сюжета пьесы, очень гордилась. Для того, чтобы это сделать, Ричард расщепляет фокус своего высказывания, конструируя свою реплику в виде двух противоречащих ментальных пространств, вводя в основной фокус преувеличенно позитивную реальность (*Lovely sprouts, Sally*). Салли, восстановившая реальную, негативную реальность из контекста (в том числе экстралингвистического – в ремарках показана интонация, с которой говорит Ричард), замолкает.



## 2.4. Намеки

Прагматический диапазон намеков чрезвычайно широк; с их помощью реализуется целый спектр коммуникативных стратегий, в том числе доминирования, вербального маневрирования или ухода от прямого ответа (уклонения). Персонажи используют намеки с целью выразить упрек или дать не прямой ответ на вопрос. Рассмотрим несколько примеров:

23) *LADY CROOM: But Sidley Park is already a picture, and a most amiable picture too. <...> I can say with the painter, 'Et in Arcadia ego!' 'Heze I am in Arcadia,' Thomasina.*

*THOMASINA: Yes, mama, if you would have it so.*

*LADY CROOM: Is she correcting my taste or my translation?*

*THOMASINA: Neither are beyond correction, mama, but it was your geography caused the doubt. (12)*

В данном примере можно наблюдать, как несколько реплик объединены одной коммуникативной интенцией в макроречевой акт. Реализуя стратегию доминирования, Томасина имплицитно выражает упрек в адрес своей матери, которая, не разбираясь ни в латыни, ни в географии, вмешивается в разговор, пытаясь поучать дочь, которая прекрасно разбирается в обоих предметах. Необходимо отметить, что в силу разного статуса коммуникантов и большой коммуникативной дистанции Томасина говорит чрезвычайно вежливо и обходительно, не желая обидеть мать. Она использует тактику ложного согласия, не желая продолжать разговор, однако леди Крум задает встречный вопрос, вынуждая Томасину продолжить речевой акт, на этот раз содержащий упрек.

24) *KRISTIN. Or we could just have a cold meal. <...> There's anchovies, nuts.*

*PETER. Nuts?*

*KRISTIN. I have a cos lettuce in the fridge.*

*PETER. We're not bloody squirrels. (1)*

У Кристин, матери Питера, на момент его визита в холодильнике не оказалось ничего мясного; она предлагает сыну сделать салат из орехов и анчоусов. Питер косвенно выражает усиленный экспрессивной лексемой

*bloody* упрек в ее адрес, проводя аналогию относительно того, что орехами питаются белки, но никак не люди.

25) STAN. *He's banging a Croatian supermodel.*

<...>

COLM. *Has he gone mad? He's a married man! Elvira is a person of great purity, of quality - she's a colossal human being. She was a virgin. <...> I mean on her wedding day. A Croatian supermodel - This - this is a terrible shock.*

STAN. *I know, he usually favours a bit of Bosnian.* (8)

Разговор идет о главном персонаже пьесы “*Don Juan in Soho*” ДиДжее, который известен своими любовными похождениями. Стэн, его слуга, объясняет шурина ДиДжея Колму, где тот находится, сознательно игнорируя истинную коммуникативную интенцию последнего (выражение негодования по поводу того, что ДиДжей хладнокровно изменил своей жене прямо в день свадьбы), таким образом давая тому понять, что какие-либо претензии по отношению к нему бесполезны, используя тактику ложного согласия.

26) ELVIRA. *We got back from our honeymoon yesterday. We've been married a fortnight. You made a vow before God.*

DJ. *Not known at this address.* (8)

Жена ДиДжея Эльвира выражает упрек в адрес мужа, пытаясь воззвать к его страху перед Богом, в надежде, что тот почувствует свою вину и одумается. Однако ДиДжей косвенно дает ей понять, что не верит в Бога (*God is not known at this address*) с использованием тактики неприятия темы разговора в рамках стратегии уклонения (тема разговора ему неинтересна и он не желает продолжать коммуникацию) и, следовательно, пересматривать свое поведение и меняться к лучшему не собирается.

27) LOUIS. *To the matter. Your wife. Is there any hope of a rapprochement?*

DJ. *I'd rather drink ink.* (8)

Отец ДиДжея Луи обращается к своему сыну с целью узнать, изменится ли ситуация с его браком к лучшему. ДиДжей дает ему косвенный

отказ, поясняя, что пить чернила для него будет более приятным занятием, чем возвращаться обратно к жене и быть примерным семьянином.

28) *TECHNICIAN 2: Well, how are you going to get out of here?*

*VIVIAN: Well, I do not know. Perhaps you would like me to stay.*

*TECHNICIAN 2: I guess I got to go find you a chair. (3)*

Вивиан проходит процедуры в больнице, где она лечится от рака. Техник, не знакомый с ней, пытается узнать, как она планирует покинуть процедурную. Вивиан, не имеющая возможности самостоятельно передвигаться, с наигранной вежливостью упрекает его в невнимательности и намекает ему на то, что сама уйти она не может (используя дефокусирующее наречие *perhaps*), на что техник, не желая с ней спорить, отправляется за инвалидной коляской.

29) *VIVIAN: Are you going to be sorry when I— Do you ever miss people?*

*JASON: Everybody asks that. Especially girls.*

*VIVIAN: What do you tell them?*

*JASON: I tell them yes.*

*VIVIAN: Are they persuaded?*

*JASON: Some. (3)*

Этот словесный обмен заключается в том, что Вивиан, умирающая от рака, понимает, что ее лечащий врач Джейсон, бесчувственный и черствый человек, никогда не скучает по людям. Из его первой реплики читателю понятно, что он не испытывает сожаления при расставании с людьми, поскольку вместо прямого однозначного ответа он переносит коммуникативную установку на третьих лиц (*everybody asks that*), реализуя стратегию уклонения — он создает видимость ответа на вопрос, не вкладывая в него нужной Вивиан информации; последняя, распознав его стратегию, продолжает коммуникацию с помощью наводящих вопросов.

30) *ALICE. <...> Who cut off your crusts?*

*DAN. Me.*

*ALICE. Did your mother cut off your crusts when you were a little boy?*

*DAN. I believe she did, yes.*

*ALICE. You should eat your crusts.*

*DAN. You should stop smoking. (7)*

Диалог происходит между двумя людьми, в момент разговора только что познакомившихся друг с другом. Дэн поделился с Элис своими бутербродами. Элис критикует его пищевые привычки, на что Дэн предлагает ей ответную критику, советуя ей бросить курить. Реплика Дэна является примером реализации стратегии прерывания общения; он пользуется тактикой возмущения – происходит мена коммуникативных ролей собеседников; если сперва критиком была Элис, то теперь на ее место становится Дэн.

## 2.5. Подтекст и интертекстуальность

Подтекст также является важным и продуктивным способом кодирования имплицитной информации в художественном тексте. Он неразрывно связан с таким явлением, как интертекстуальность. Для того, чтобы декодировать имплицитную информацию, необходимо, чтобы как фоновые знания, так и знания о языковой системе всех участников коммуникации совпадали; если адресант неспособен декодировать подтекст в силу отсутствия у него необходимых фоновых знаний, это приводит к коммуникативной неудаче. Рассмотрим несколько примеров:

31) TOM. *Uh, I work in digital analysis.*

EMILY. *Oh wow. So what, like –*

TOM. *Uh, it's criminal... stuff, basically.*

EMILY. *Ah cool, okay.*

TOM. *Although I mean it's not nearly as, you know, as...24 as it sounds. (10)*

Действие происходит во время свидания вслепую. Том (он смущен, отсюда и обширное использование хеджирующей лексики: маркер хезитации *uh*, лексема с диффузной семантикой *stuff*, выражение *you know*) упоминает британский телеканал 24, на котором часто показывают криминальную хронику, косвенно поясняя, что работа с данными о преступлениях не так увлекательна, как ее изображают по телевизору – он знает, что его собеседница Эмили с ним знакома и поймет его отсылку. Том реализует стратегию уклонения; он не хочет рассказывать, чем именно он занимается, поэтому на косвенные вопросы Эмили он отвечает уклончиво, давая ей меньше информации, чем от него требует коммуникативная ситуация.

32) JOSH. *Christ, I can't even pull off a takeover in the school toilets. How am I ever going to be a detective? Your fly.*

(DEAN's fly is undone.)

DEAN. *Thanks, Miss Marple. (11)*

Джош и его молодой человек Дин выясняют отношения в школьном туалете. Дин рассержен и саркастически сравнивает Джоша с персонажем

детективов Агаты Кристи, сыщиком-любителем мисс Марпл, косвенно упрекая его в попытке уйти от темы разговора.

33) LAURA. *No, sorry. Men age like red wine. Women age like milk.*

AMY. *Did you actually just – you can't say things like that any more, this isn't 1950.* (11)

Эми высказывает Лоре упрек за ее шовинистскую реплику (мужчины с возрастом становятся только лучше, как красное вино, в то время как женщина в возрасте не может понравиться мужчине), поясняя, что подобные мысли были допустимы только в первой половине 20 века, когда общество было гораздо более консервативно настроено по отношению к женщинам.

33) EMILY. *[My name is] Beatrice. <...>*

TOM. *Good choice, by the way. [I] love Much Ado.*

EMILY. *Ah, you should have been Benedick.*

TOM. *I was going to, but it was, uh... [it was] taken.* (10)

Эмили и Том опять встречаются на свидании вслепую; согласно правилам, им нужно выбрать себе псевдоним. Эмили называет себя Беатрис в честь персонажа шекспировской пьесы «Много шума из ничего». Том, поняв ее отсылку, хвалит ее выбор, на что Эмили отвечает ему, что ему следовало бы назвать себя в честь Бенедика, возлюбленного Беатрис, что, по сути, является тактикой речевого манипулирования – с помощью интертекстуальной отсылки она делает Тому скрытый комплимент. Том, не желая терять свой имидж, вынужденно реагирует на ее комплимент, говоря, что собирался так и сделать, избирая стратегию уклонения – его последнюю реплику можно принять за контркомплимент, который он смягчает с помощью хеджей (маркеры хезитации: *uh*, пауза в речи, повтор части высказывания).

34) HANNAH: *What I don't understand is ... why nobody did this feedback thing before - it's not like relativity, you don't have to be Einstein.* (12)

Ханна выражает свое недовольство, имплицитно указывая на то, что написание отзыва на книгу не требует значительных усилий и умственного

потенциала – это гораздо легче теории относительности Альберта Эйнштейна.

35) *Lottie (furiously) Well, thas why you're a pauper cos you don't see the angle! Loads a wealfy arse'oles all twatting it up on a boat an' you come along like fuckin' Batman an you don't reckon one of 'em might slip you a fuckin fiver!* (8)

Пит, молодой человек Лотти, спас людей, тонущих на лодке в Темзе; все пострадавшие оказались высокопоставленными обеспеченными персонами. Лотти упрекает Пита в бескорыстии, сравнивая его с Бэтменом, героем комиксов, который помогает людям исключительно из чувства благородства, не прося ничего взамен.

36) *SEPTIMUS: Well, so much for Mr Noakes. He puts himself forward as a gentleman, a philosopher of the picturesque, a visionary who can move mountains and cause lakes, but in the scheme of the garden he is as the serpent.* (12)

Септимус разговаривает о своем работодателе мистере Ноуксе, о котором он не самого лучшего мнения. Он использует отсылку к Библии, сравнивая его с библейским змеем-искусителем, который обманул Адама и Еву в райском саду; именно достаточно информативный и эксплицитный для его собеседников образ змея позволяет ему высказать косвенный упрек в адрес мистера Ноукса.

37) *CHRIS: Thought you'd be in business suits, more of a pinstripe thing.*

*GEORGE: Sorry?*

*CHRIS: Young Entrepreneurs.*

*GEORGE: Oh yes, yeah. Young Entrepreneurs Club. (18)*

Разговор происходит между членом джентльменского клуба Джорджем и его знакомым Крисом. Крис, только попавший в клуб, слегка удивлен царящей в нем атмосферой. Он ссылается на то, что люди в клубах обычно носят строгие костюмы в тонкую полоску; однако, его отсылка приводит к коммуникативной неудаче: Джордж не понимает, о чем именно говорит Крис и задает ему уточняющий вопрос. Крис применяет стратегию

приспособления – он поясняет, о чем говорит, ход коммуникации успешно продолжается.

38) *HARRY: I always win. Pasted the captain and then got a blowjob off his girlfriend while he was getting looked at by the physio.*

*ED: Fuck.*

*HARRY: Tab shoo!*

*TOBY: Was she fit?*

*HARRY: She was from Cambridge. Still, blowjob's a blowjob. (18)*

Участники диалога обсуждают последние события. Гарри рассказывает о том, как ему удалось успешно за кадрить девушку. Он косвенно намекает на то, что девушки из Кэмбриджа не могут быть в хорошей физической форме, потому что они много учатся и у них нет времени на занятия спортом. Для корректной интерпретации его реплики остальным участникам разговора необходимо было знать контекст; Гарри был уверен в том, что его собеседники в силу своего социального положения поймут его отсылку. Таким образом, заключительная реплика Гарри представляет собой имплицитную критику физической форму девушки.

39) *VALERIE. Daisy, darling, your mum's not here. She's gone missing.*

*DAISY. What?*

*<...>*

*DICK comes in from upstairs, holding a piece of tissue with some writing on it.*

*<...>*

*VALERIE snatches the note. (Reading.) It says 'BOLLOCKS TO THE LOT OF YOU.' In capital letters.*

*RICHARD. No Sylvia Plath, is she? (6)*

Персонаж по имени Ричард, очень саркастически настроенный на протяжении всей пьесы, иронизирует над запиской, оставленной своей женой Салли. Он сравнивает ее с американской поэтессой Сильвией Платт, известной своей красочной, образной поэзией. С помощью расчлененной вопросительной конструкции он вводит в первичный фокус тот факт, что



Салли далеко до Сильвии Платт, вторая же часть его реплики, вопросительная, является апелляцией по отношению к его собеседникам с целью поддержания контакта с ними; с другой стороны, его реплику можно трактовать как горький риторический вопрос, который является индикатором его плачевного душевного состояния.

## Выводы по главе 2

В ходе анализа представленных выше отрывков было обнаружено, что наибольшее число отобранных микродиалогов приходится на хеджирование и намеки (28,5% и 26,7% соответственно);

1) использование хеджирующей лексики является эффективным средством реализации стратегии уклонения. Используя хеджи в своей речи, персонажи нарушают одну или несколько максим принципа кооперации в случаях, если им необходимо скрыть какую-либо информацию или эмоцию с целью увеличить коммуникативную дистанцию между собой и своим собеседником, сохранить лицо, уйти от прямого ответа, а также, если они не полностью знакомы с фигурирующей в их репликах пресуппозицией;

2) различные тропы и фигуры речи относительно часто встречаются в англоязычном драматургическом дискурсе; авторы используют их для достижения целого ряда эффектов – к примеру, ирония и гиперболы зачастую используются для создания юмористического эффекта, в то время как с помощью метафор достигается драматический и, временами, юмористический эффект; также можно отметить, что эвфемия используется коммуникантами в рамках реализации стратегии уклонения. Тропы и фигуры речи были использованы в 41 микродиалоге, что составляет 19,6% от общего количества обработанных примеров;

3) риторические вопросы также являются эффективным способом создания имплицатур, однако в драматургическом дискурсе они используются относительно редко – примеров с риторическими вопросами было обнаружено меньше всего (19 микродиалогов, что составляет 8,9% от общего числа рассмотренного материала). Риторические вопросы используются персонажами пьес с целью придать речи больше выразительности, а также с целью имплицитно выразить упрек или просьбу;

4) намеки являются средством реализации целого спектра коммуникативных стратегий, в том числе стратегии уклонения, стратегии вербального маневрирования и стратегии прерывания разговора, что свидетельствует об их широком прагматическом диапазоне; также с помощью намеков эффективно реализуется тактика имплицитного упрека. Примеров с использованием намеков было найдено 56, что составляет 26,7% от общего числа рассмотренных микродиалогов;

5) подтекст, неразрывно связанный с интертекстуальностью, также является важным и продуктивным способом кодирования имплицитной информации в драматургическом дискурсе. Для того, чтобы декодировать имплицитную информацию, внесенную в разговор с помощью под- или интертекста, необходимо, чтобы как фоновые знания, так и знания о языковой системе всех участников коммуникации совпадали; если адресант неспособен декодировать подтекст в силу отсутствия у него необходимых фоновых знаний, это приводит к коммуникативной неудаче. С помощью подтекста участники дискурса выражают скрытые упреки и критику, уклоняются от прямого ответа, а также делают комплименты своим собеседникам. Примеров с использованием под- и интертекста было найдено 33, что составляет 16% от общего числа исследованных микродиалогов.

## **Заключение**

В ходе исследования был проведен анализ свойств имплицитных высказываний в английском драматургическом дискурсе на материале современных англоязычных пьес. В результате анализа было выяснено, что наибольшая доля микродиалогов пришлась на хеджирование, что может свидетельствовать о том, что стратегия уклонения – одна из самых часто используемых в английском драматургическом дискурсе. Причиной этому может послужить тот факт, что стратегия уклонения основана на демонстративной вежливости, которая является неотъемлемой чертой коммуникативного поведения англичан. На втором месте по количеству проанализированных микродиалогов находятся намеки, что также является демонстрацией принципа вежливости, по сути, целиком основанного на имплицитной коммуникации.

Говоря о перспективах дальнейшего исследования, можно отметить возможность анализа реализации имплицитных высказываний в переводах современных английских пьес на русский язык, а также возможность сравнить прагматику английского современного драматургического дискурса и драматургического дискурса прошлых столетий.

## Список использованной литературы

1. Азнабаева Л.А. Принципы речевого поведения адресата в конвенциональном общении. - Уфа: БГУ, 1998. - 182 с.
2. Алефиренко Н.Ф., Голованева М.А, Озерова Е.Г., Чумак-Жунь И.И. Текст и дискурс. М.: Флинта: Наука, 2012. – 232 с.
3. Арутюнова Н.Д. Дискурс // Языкознание. Большой энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н. Ярцева 2-е изд. М.: БРЭ, 1998. – с. 136-137.
4. Арутюнова Н.Д. Фактор адресата // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. – М.: Наука, 1981. – Т.40. №4. – С.356 – 367.
5. Баранов А.Н. Намек как способ косвенной передачи смысла [Электронный ресурс] // Труды международной конференции "Диалог-2007". URL: <http://www.dialog-21.ru/dialog2006/materials/html/Baranov.htm> (дата обращения: 30.04.2017).
6. Бондарко Л.В. Эксплицитность и имплицитность в общей системе категоризации семантики // Семантико-дискурсивные исследования языка: Эксплицитность/имплицитность выражения смыслов. Калининград; Светлогорск, 2006. - 334 с.
7. Валгина Н.С. Теория текста. Москва. Логос. 2003. - 173 с.
8. Вильданова Г.А. Эвфемия и принцип вежливости в современном английском языке: гендерный аспект. Монография. – Бирск: Бирск. гос. соц.-пед. акад., 2011. – 158 с.
9. Демьянков В.З. «Теория речевых актов» в контексте современной зарубежной лингвистической литературы // Новое в зарубежной лингвистике. Вып. 17. Теория речевых актов / сост. И.М. Кобозева, В.З. Демьянков; под ред. Б.Ю. Городецкого. – М.: Прогресс, 1986. – с. 223-235.
10. Ермакова Е.В. Имплицитность в художественном тексте (на материале русскоязычной и англоязычной прозы психологического и

- фантастического реализма) / Под ред. М.Н. Борисовой. - Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2010. - 200 с.
11. Ирисханова О.К. Игры фокуса в языке: Семантика, синтаксис и прагматика дефокусирования. М.: Языки славянской культуры, 2014. – 320 с.
  12. Каримова Д. Х. Драматургический текст и драматургический дискурс: о соотношении понятий // Известия ВГПУ. 2012. №-6. URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskiy-tekst-i-dramaturgicheskiy-diskurs-o-sootnoshenii-ponyatiy> (дата обращения: 03.01.2017)
  13. Кобозева И.М., Лауфер Н.И. Об одном способе косвенного информирования // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. 1988. Т. 47. № 5. С. 462-470.
  14. Кондрашова (Козьмина) В.Н., Поспелова А.Г. Прагматический диапазон намеков в английской коммуникации. Филологические науки. Вопросы теории и практики (входит в перечень ВАК). Тамбов: Грамота, 2016. № 4. Ч. 3. с. 106-109.
  15. Макаров М. Л. Основы теории дискурса. — М.: ИТДГК «Гнозис», 2003. — 280 с.
  16. Масленникова А.А. Лингвистическая интерпретация скрытых смыслов. СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – 225 с.
  17. Маслова А.Ю. Введение в прагмалингвистику. Учебное пособие – 2-е изд. М.: Флинта: Наука, 2008. – 152 с.
  18. Поспелова А.Г. Косвенные высказывания // Спорные вопросы английской грамматики. Л., 1988. – с. 141-153.
  19. Сенченкова Н.Г. Прагматическая детерминированность импликации в немецкой диалогической речи // Прагматические аспекты предложения и текста. Л., 1990. – с. 70-76.
  20. Сермягина С.С. Подтекст в художественном тексте // Художественный текст и языковая личность. Томск, 2003. – с. 82-95.

- 21.Сусов И.П. Лингвистическая прагматика. – М.: Восток-Запад, 2006. – 200 с.
- 22.Формановская Н.И. Имплицитный интенциональный смысл высказываний // Проблемы семантики предложения: выраженный и невыраженный смысл. Красноярск, 1986. – с. 62-64
- 23.Шаронов И.А. Имплицитная информация и типы речевых актов (речевой акт «признание») // Имплицитность в языке и речи. М., 1999. – с. 95-107
24. Шатуновский И.Б. 6 способов косвенного выражения смысла [Электронный ресурс] // Труды международной конференции "Диалог-2004". URL: <http://www.dialog-21.ru/Archive/2004/Shatunovskij.htm> (дата обращения: 30.04.2017).
- 25.Ширяев Е.Н. О способах обнаружения имплицитного смысла// Проблемы семантики предложения: выраженный и невыраженный смысл. Красноярск, 1986. – с. 61-62
- 26.Austin, J.L. How to Do Things with Words. Cambridge: Harvard University Press, 1962 – 174 p.
- 27.Bach, K., Harnish, R. Linguistic communication and speech acts. Cambridge, MA: MIT Press, 1982. – 352 p.
- 28.Brown P., Levinson S. Politeness: some universals in language usage. Cambridge: Cambridge University Press, 1978. – 345 p.
- 29.Carter R., McCarthy M. Exploring Spoken English, Cambridge: Cambridge University Press. 1997. – 162 p.
- 30.Elam K. The Semiotics of Theatre and Drama. London, New York: Routledge, 2003. – 272 p.
- 31.Geis, M. Speech Acts and Conversational Interaction. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. – 248 p.
- 32.Grice, H. P. Logic and Conversation. ibid. Reprinted in Studies in the Way of Words, ed. H. P. Grice. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1989. - pp. 22–40

- 33.Herman V. *Dramatic Discourse. Dialogue and Interaction in Plays*. London, New York: Routledge, 2003. – 331 p.
- 34.Iwata, S. *A Conversation Analysis of Theatrical Discourse*. The bulletin of the Graduate School, Soka University (28), Tokyo, 2007, pp. 123 – 149.
- 35.Lakoff G. *Hedges: A Study in Meaning Criteria and the Logic of Fuzzy Concepts*. Chicago, Papers from the Eight Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society, 1972. – pp. 183-228.
- 36.Lakoff R. *The logic of politeness; or, minding your P's and Q's*. Papers from the Ninth Regional Meeting of the Chicago Linguistics Society, Chicago: Department of Linguistics, University of Chicago, 1973, pp. 292-305.
- 37.Leech, G. *Pragmatics of Politeness*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2014. – 343 p.
- 38.Leech, G.N. *Principles of Pragmatics*. London; New York: Longman, 1983. – 250 p.
- 39.Levinson, S. *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2011. – 438 p.
- 40.Lyons, J. *Linguistic Semantics: an Introduction*. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 1995. – 376 p.
- 41.Ohmann, R. *Speech Acts and the Definition of Literature*. *Philosophy & Rhetoric*, 4(1), 1989. pp. 1-19.
- 42.Schiffrin, D. *Approaches to Discourse*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1994. – 482 p.
- 43.Searle, J.R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press, 1969. – 203 p.
- 44.Searle, J.R. *The Logical Status of Fictional Discourse*. *New Literary History*, vol. 6, no. 2, 1975, pp. 319–332.
- 45.Sell, R. *Literary Pragmatics: An Introduction*. London; New York: Routledge, 1991. – 215 p.
- 46.Ubersfeld A. *Lire de theatre*. Paris, Editions Sociolates, 1977 – 237 p.



## **Словари**

- 51.Oxford Living Dictionaries, URL: <https://en.oxforddictionaries.com>, дата обращения – 20.05.2017
- 52.Cambridge Dictionary, URL: <http://dictionary.cambridge.org/dictionary>, дата обращения – 20.05.2017
- 53.Merriam-Webster Dictionary, URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/>, дата обращения – 20.05.2017
- 54.Macmillan Dictionary, URL: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/>, дата обращения – 20.05.2017

### **Список источников материала**

1. Campbell, A.K. Apologia. Nick Hern, 2009. – 115 p.
2. Campbell, A.K. The Pride. Dramatists Play Service Inc, 2010. – 79 p.
3. Edson, M. Wit: A Play. Farrar, Straus and Giroux, 2014. – 96 p.
4. Fitch, G. Adrenalin Heart, Oberon Books, 2002. – 73 p.
5. Fitch, G. Fit And Proper People. Oberon Books, 2012. – 96 p.
6. Heiney, R. Elephants. Nick Hern Books, 2014. – 106 p.
7. Marber, P. Closer. Grove Press, 1999. – 123 p.
8. Marber, P. Don Juan In Soho. Faber & Faber, 2007. – 83 p.
9. Munro, R. The Basement Flat. Nick Hern Books, 2015. – 20 p.
10. Owen, L. Unscorched. Nick Hern Books, 2011. – 96 p.
11. Placey, E. Pronoun. Nick Hern Books, Limited, 2014. – 70 p.
12. Stoppard, T. Arcadia. A Play in Two Acts. Samuel French, 1993. – 106 p.
13. Teale, P. Brontë. Nick Hern Books, 2011. – 83 p.
14. Thorne, J. Burying Your Brother in the Pavement. Nick Hern Books, 2014. – 61 p.
15. Thorne, J. When You Cure Me. Nick Hern Books, 2005. – 82 p.
16. Wade, L. Alice. Oberon Books, 2012. – 96 p.
17. Wade, L. Colder Than Here. Oberon Books, 2012. – 96 p.
18. Wade, L. Posh. Oberon Books, 2010. – 200 p.